

# La tercera margen: Transmutación y poesía de la materia como continuidad en *Marémobília* y *Junco* de Nuno Ramos

Azucena Hernández Ramírez  
University of California, Berkeley

Para David Bellos, la palabra traducción indica la transferencia de significados de una lengua a otra. Bajo la noción de “transferencia”, la productividad significativa del concepto no se mantiene estática, sino en movimiento y tránsito. De uno u otro modo la traducción y los estudios de traducción nos remitirán a permutaciones metafóricas producto de esta palabra, y una de ellas es “[t]he metaphor of ‘bearing across’” (Bellos 33). Por lo tanto, si al traducir pensamos en una suerte de translación, transmisión o traspaso de significados, en este ensayo, el análisis del proceso de la traducción no solamente se extenderá al campo del contenido sino al de la composición formal y material de la poesía y la instalación artística de Nuno Ramos (São Paulo, 1960), uno de los artistas más prolíficos y multifacéticos del Brasil contemporáneo. Su trabajo plástico e interés en la materia, los objetos y el lenguaje—material con el que el poeta trabaja—establece de entrada variantes de una metáfora sobre el proceso de traducción. Para esto, la noción del tercer espacio derivada de Walter Benjamin y retomada posteriormente por Susan Bassnett, así como el concepto de traducción intersemiótica de Roman Jakobson, dialogan con las transmutaciones o auto-traducciones en las piezas analizadas de Ramos.

La práctica artística de Ramos se despliega entre disciplinas diversas como la literatura, el cine, la escultura, el diseño y la música, entre otras. De ahí que sea productivo plantear relaciones intersemióticas de traducción interdisciplinaria. Entre la imagen no. 19 de una instalación de arte llamada *Marémobília* (2000), y el poema “2” del poemario *Junco* (2011) se encuentran puntos de contacto, derivaciones y continuidades entre las artes de Ramos, lo cual forma parte de procesos de traducción o transmutación de temas y conceptos. El artista traduce la materia, nos lleva del trabajo directo sobre las cosas

y los materiales al trabajo lingüístico con el poema, haciendo transitar los significados y las imágenes entre diferentes medios, creando así posibilidades imprevistas mediante la producción de imágenes a partir de realidades materiales.

Partiendo de la metáfora de “bearing across”, la idea de proceso y tránsito podrían definir hasta cierto punto la estética de Ramos. ¿Se trataría acaso de cargar, de conducir, de llevar a través de? ¿Pero a través de qué? ¿A través del lenguaje o los lenguajes? ¿A través de distintos materiales? Una traducción es un texto que se mueve entre los bordes. Susan Bassnett ha dicho que la traducción ahora es una condición humana común en un mundo globalizado. Citando a Homi Bhabha, Bassnett también afirma que el movimiento masivo de personas en la era global produce un espacio nuevo de “in-betweenness”, de negociaciones continuas entre lo familiar y lo no familiar, lo conocido y la otredad (1). Por supuesto, hoy podríamos afirmar que este espacio entre los bordes se ha multiplicado de tal modo que ha dejado de ser un espacio “nuevo” e incluso “común” para convertirse en la condición dada de antemano en la cual el sujeto, e incluso el arte, no sin cierta violencia, tienen que negociar su sobrevivencia. Se trata de una noción de espacio como el estado de excepción normalizado donde la traducción se sucede en movimiento y cambio, y en el que ocurren negociaciones y tensiones entre formas y significados.

Y aunque a veces hay rupturas, también emergen continuidades, nuevas conexiones y vínculos. Precisamente, Bassnett dice que Benjamin veía en la traducción un tercer espacio, distinto al del lenguaje del original y al de la traducción como tal, en donde el lenguaje puro que está oculto en cualquier lenguaje puede ser revelado (13). Este tercer espacio, casi como “A terceira margem do rio” del cuento de João Guimarães Rosa, es un espacio de in-betweenness, de indeterminación, donde la locura como la literatura se distancian de lo determinado, para mostrar, con detalle particular, la singularidad de un acontecimiento que escapa de las delimitaciones de la medida y del concepto en el sentido adorniano del término visto como la no identidad. En el proceso de traducción presenciamos pues la emergencia de un tercer espacio. Este tercer espacio apunta a la idea de un momento, un lugar y una voz que suceden entre los dos textos. No es la traducción como producto terminado, tampoco sería el texto original, sino la noción de un lenguaje reflexivo que emerge por conjunción y entrelazamiento. Algo se revela, y esta revelación manifiesta parte

de ese lenguaje puro, mesiánico en el sentido laico de un lenguaje no determinado, un lenguaje como el de la poesía que da pie para pensar las prácticas de traducción como reescritura e interpretación, como promesa significativa.

Para Benjamin el significado como tal es inherente al texto original. Esto, para él, es lo que constituye la traducibilidad de la obra original, esta capacidad o propiedad significativa que emana de la forma. Benjamin dice: “Translation is properly essential to certain works—this does not mean that their translation is essential for themselves, but rather that a specific meaning inherent in the original texts expresses itself in their translatability” (76). Por supuesto, podría afirmarse que Benjamin da prioridad en este caso a textos literarios. Hay pues un significado inherente al original que se expresa, que emerge del original como si fuese algo constante, aunque dudaría de describirlo como inmutable. Benjamin parece seguir la sugerencia kantiana de que la idea de belleza es, hasta cierto punto, una propiedad de las cosas y que la poesía tiene un valor estético singular entre todas las artes por su cualidad formal (Kant 378), por su independencia de los conceptos con los que formulamos lo real y por jugar más con la descolocación del significado. Así, para Benjamin, la traducibilidad está en la forma, pues es una propiedad formal, pero al mismo tiempo la traducción también se constituye como otra forma.

La traducción es lo que Benjamin llama “the afterlife” o “survival” (76) del primer texto, y lo que Bassnett entiende como una actividad que asegura la sobrevivencia, como si hubiera una forma de organicidad en los textos. Para Benjamin, la traducción es en este sentido una expresión plena y renovada de la vida del original, una extensión vital, la cual no precisamente crea una tensión entre lo material y lo espiritual pues no hay que olvidar que la traducción también es una forma. El texto, como si fuese un cuerpo vivo, se expresa, como cualquier organismo viviente lo haría. Esta continuación de la vida original de un texto en otro, este traslado de vida y expresión a través de fronteras de espacios, de tiempos y de lenguajes, de palabras acontecidas entre sedimentaciones y continuidades, constituiría parte de una interpretación del lenguaje puro en un tercer espacio. El tercer espacio pues, es un espacio de revelación y de pasaje. Implica la lectura entrelíneas, y los significados latentes que se desprenden de una lectura cercana al texto y a sus componentes retóricos y lingüísticos.

¿Qué es lo que revela una lectura de algunos poemas de *Junco*, de Ramos, en relación a su obra plástica? ¿Qué es lo que se revela a través de la propia autorreferencialidad estética del artista? ¿O a través del proceso de estar traduciendo y del estar negociando significados entre distintos contextos y medios, entre materiales y posibilidades interpretativas? En este sentido, la obra de Ramos se mueve también entre los bordes de la materia y los materiales, entre la naturaleza, las tecnologías, el cuerpo, las artes y las técnicas. Su obra es un proceso continuo y dinámico que toma en consideración, como principio formal, la cualidad transformativa de la materia, y del lenguaje entendido también como una materia. Hay tensiones, hay rupturas, pero el devenir de la materia no se detiene, sugiriendo siempre algo imprevisto, una tercera margen, una tercera orilla. Piénsese por ejemplo en sus instalaciones de arte. En varia de su obra plástica los materiales parecen casi fundidos, como si se encontrasen en tránsito, y un objeto constituyese parte del otro, pero sin asimilarse totalmente; como si hubiera en los materiales algo vivo, un significado compartido que permite su mezcla y su asociación interpretativa. Esta relación entre los objetos y los cuerpos entabla una continuidad entre diferentes naturalezas y espacios no superpuestos sino, al parecer, unidos, mezclados hasta donde ciertos límites físicos de la materia y la fuerza aplicada lo permiten.

En *Máremobília* (2000), el subtítulo de la obra dice: “Na maré baixa, nove móveis são colocados em buracos com profundidades diversas na areia. Com a subida da maré, as covas são inundadas”. El subtítulo funciona también como una breve narrativa que permite enmarcar y dar un sentido coherente y cronológico a la serie de las veinticuatro imágenes que corresponden a una instalación artística que, sacando el museo al aire libre, pone al arte en movimiento. De hecho, el título de la instalación evoca la imagen dinámica de la movilidad asociada al constante flujo del mar. De la instalación realizada en el 2000 queda un registro fotográfico, disponible en el sitio web del artista. Las imágenes muestran el montaje de elementos y objetos como la arena, los muebles, la marea. En las veinticuatro imágenes que componen la serie son visibles muebles como armarios, una silla, una mesa y una cama. Las fotografías muestran, más que la focalización en un solo objeto estático, un proceso progresivo donde los resultados de ciertas acciones entran en juego, como cavar el hoyo, colocar el mueble, como se ve en la fotografía no. 11 en el apéndice.

Muestran también el proceso gradual (fotografía no. 8), el acto de esperar a que el tiempo de la marea y las olas haga su trabajo para pulir las costuras perceptibles y “pegar” los componentes. Así, por ejemplo, en la fotografía no. 19 se ven la playa, la arena y la marea absorbiendo por completo la estructura de la cama como si esta fuese una roca más. Ramos nos pide que focalicemos la atención sobre las superficies profundas. Sobresalen el respaldo y un pie de cama metálica poderosamente articulados a la “cama” del mar, convirtiéndose en extensiones de un mismo paisaje. En el fondo, y a través de las fotografías no. 5, 8, 9, 11 y 19, también se percibe cómo la técnica humana interviene—y quizá ahora más que nunca—en la construcción y modificación del espacio, así como la continua influencia de elementos y temporalidades en la realización y adaptación artística<sup>1</sup>.

En este caso el mueble es una cama, objeto que comúnmente pertenece a los espacios interiores de comodidad doméstica. La cama, en su acepción de “lecho”, es el espacio donde por lo general se duerme, se hace el amor, se reposa. Es un símbolo preñado de nociones sagradas y fundamentalmente vitales: se nace y se muere en una cama, se sueña en ella. También “la cama participa de la doble significación de la tierra: comunica y absorbe la vida” (Chevalier 633). Esta doble significación es reafirmada por el hecho de que, en la instalación, la cama es colocada en una fosa sobre la arena. Entre otras de las reverberaciones simbólicas de este objeto, la cama también comparte con el suelo, con los espacios de la horizontalidad, asociaciones como las de la procreación, los rituales agrícolas y nupciales, así como asociaciones con la noción de muerte (633). La cama es el espacio íntimo, delimitado, donde habitamos gran parte de nuestra vida. Lo cierto es que habitamos los objetos, vivimos en ellos. Desplazado el objeto, sugiere e ilumina una suerte de significados no previstos, como que ese espacio íntimo y delimitado es más bien un lugar abierto, inconmensurable, tal como el mar se abre al horizonte. Si antes predominaban más sus características de estatismo, el efecto de la marea alta despierta asociaciones de movimiento y cambio.

Este objeto es descolocado del ámbito doméstico, y es recolocado en una playa. Produce así otro tipo de continuidad con su contexto. El mar, la marea, la arena de la playa con su propia temporalidad y su espacio en movimiento crean no sólo un desplazamiento de significado, sino un tercer espacio. La cama como un espacio comparte significaciones con otros espacios de la horizontalidad, como el suelo,

como la playa misma. Pero no son los mismos espacios porque el espacio de la naturaleza (al menos de la naturaleza que representa Ramos) siempre parece más lento, más denso. Por lo tanto, el tercer espacio representa un lugar no estático donde convergen varios elementos divergentes. Es un espacio en movimiento y cambio que permite la revelación de un significado expresivo, así como de características materiales compartidas. En este sentido, espacios y tiempos se aproximan en una coposesión de semas, como en la imagen poética, en donde la dualidad que tiene por base la metáfora, por ejemplo, evoca un significado distinto y autónomo.

En *Máremobília* varios elementos conforman una mezcla en el sentido literal y físico de la palabra creando una unión que deshace las fronteras de los elementos y los espacios. Esto produce un continuo desplazamiento y ampliación del significado que va más allá de la dualidad originaria. Por el contrario, la idea misma de fotografía nos habla ya de fijación y detención de un momento y un lugar específicos, de una imagen detenida. Sin embargo, el conjunto de fotografías de *Marémobília* ofrece por lo menos la posibilidad de describir una imagen como parte de un proceso y performance narrativo, al organizar la progresión de la historia que cuentan las imágenes.

La playa y el mar, espacio favorecido por el artista, traduce a la cama. Hay un desplazamiento de significado entre los dos objetos. Se sucede pues un traslado (“bearing across”) de forma y significado con sus transmutaciones necesarias. La playa como un lecho del devenir también responde al devenir fundamental de la vida y de la muerte; en ella todo es pasaje. El oleaje erosiona, transforma, mueve, desplaza la arena, cuyos granos minúsculos también son materia en procesos de cambio. Es un espacio en continuo movimiento. En la imagen no. 19 de *Marémobília*, playa y cama participan de la traslación de significados, propiedades y materia. Varía de la obra estética de Ramos sugiere la noción de transferencia, de un continuum entre objetos y entre artes. Sus producciones son objetos híbridos genéticamente, y los materiales de los objetos con los que Ramos trabaja son cuerpos con una maleabilidad orgánica que denota lo transformable de la materia y los materiales, la interposición de los espacios. Parte de estas ideas resuenan, hasta cierto punto, con las propuestas sobre traducción de Walter Benjamin.

Dice Benjamin: “[t]he notion of the life and continuing life of works of art should be considered with completely unmetaphorical

objectivity. Even in ages of the most prejudiced thinking, it has been presumed that life must not be attributed to organic corporeality alone” (76). Así, pide que se parta de este concepto de vida en relación con la historia, y no precisamente con relación al ámbito de la naturaleza o del alma, pues para Benjamin, solo a partir de la historia es que la vida adquiere sentido. Como si la historia le diera una densidad a la vida. De este modo Benjamin pide pues que articulemos las traducciones históricamente, pues gracias a estas las obras originales sobreviven, prolongándose en el tiempo, en las generaciones.

La noción de traducción de Benjamin tiene resonancias vitalistas. Se trataría de salvar a las obras de su probable fin, de sacarlas del flujo imparable y veloz de la historia vista como teleología del progreso (la que acumula ruina sobre ruina), y propone ponerlas en el extremo lejano donde la obra es rescatada, renovada, revitalizada en su traducción. El tercer espacio apunta a un continuum de vida, a la vida florecida del original en su traducción. Ramos trabaja con la ruina, reelaborándola y, hasta cierto punto, revitalizándola: propone un vínculo de continuidad entre la ruina y su posibilidad transformativa material y metafórica.

En relación con la imagen 19 de *Marémobília*, la playa, la marea, el mueble (en este caso la cama) conforman un continuum, una prolongación, pues en la secuencia de imágenes se ve cómo al final, la marea ha nivelado y subsanado el hoyo cavado en el cual se colocó el mueble. La marea sube, y el mar, al pertenecer tanto al conjunto de horizontalidad como al de verticalidad, absorbe parte de la cama, dejando una prolongación de la cabecera y el pie. Tenemos entonces una imagen casi surrealista, el sueño nace ahí, ahí también “duermen” o bogan los sueños del poeta que ha construido estas imágenes.

“Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir” (Bachelard 77), y este es uno de los efectos emotivos que surgen al contemplar las imágenes de la instalación, en especial la imagen 19. La idea de la invitación de la materia al cambio y al sueño como un proceso más se trasladará a *Junco*. La imagen poética nos invita a soñar de diferentes maneras. Y ese suelo que es el mar, la cama del mar, evidencia que la superficie de horizontalidad que invita al espectador a dormir o a morir es un lecho inestable. El suelo es inestable incluso si hablamos solamente de la playa, o de un terreno cualquiera alejado de la movilidad explícita que entraña el mar. Dice Massumi que cualquier geólogo afirmaría el hecho de que el suelo es inestable:

Ground is not a static support any more than air is an empty container. The ground is full of movement, as full as the air is with weather, just as different rhythm from most perceptible movements occurring with it [. . .]. It is a dynamic unity of continual folding, uplift, and subsidence. (10)

Este tipo de suelo y superficies son las que parecen predominar en *Junco*. La inestabilidad del suelo implica movimiento y progresión, por supuesto, pero también transformación de la materia. El cambio implica rupturas, y sin embargo es continuo, lento. En el lecho del mar, cuando la marea sube, el conjunto de horizontalidad de la cama, la playa, el mar, se asimilan parcialmente, se significan metafóricamente, se traducen uno a otro formando un continuum de significación, imprimiendo en este sentido de horizontalidad uno de verticalidad, profundizando así el espacio y el significado. La marea traduce estas otras superficies y les inflige el evidente movimiento de su elemento líquido.

La idea de constituir parte de un continuum de reescrituras que de alguna forma se dependen de un primer texto, o texto original, como si el primer texto fuera una materia prima, o un objeto ya hecho pero en constante transformación apunta no solamente a una poética de la materia y a ciertas constantes estéticas seguidas por Ramos, sino también a cierto devenir de la traducción, a cierto devenir del texto original, que como la materia no puede ser estático, sino que está en flujo.<sup>2</sup> Aquí, el poder, la fuerza, la energía formadora y performadora siempre está interviniendo. Esto se expresa en la intención plástica del artista, pues el poder es siempre una intención formal. El arte, como la traducción, precisa de estas fuerzas para su realización.

En la traslación o “bearing across” la terminación *-ing* nos habla de procesos, de cambio, de movimiento, de continuidad, de flujos. Hay significados desplazados. Hay una voluntad de poder y de forma ante los materiales con que el traductor se enfrenta. Si el lenguaje es una forma de materia, un material entre otros, la traducción como proceso actúa de modo formativo y reformativo de un producto—en este caso el poema original—más o menos acabado, terminado. La traducción como proceso de transferencia y como proceso interpretativo implica intención formal. Dice Bassnet que la traducción comprende el ejercicio de poder sobre un texto original (31). Este ejercicio de poder es evidente en el artista traductor donde, para estos propósitos, la figura

del poeta y del traductor coinciden. Aisladamente, la tarea del traductor es hacer germinar las semillas dejadas en las formas.

Parte de este propósito plástico aparece en los procesos de traslación intersemiótica que se infieren a partir de la obra de Ramos. Por una parte, dentro de una misma obra, y por otra, entre distintas formas artísticas se llevan a cabo transferencias de significado, traslaciones metafóricas, motivos, temas, materiales. Si la marea es la cama donde bogan los sueños del poeta, el sueño del poeta en *Junco* comienza cuando el poeta se echa a dormir al lado de los juncos. O mejor dicho junto a los juncos, “junto aos juncos” (Ramos 11), junto a, como si el poeta fuera un junco más y la proximidad creara un lazo de continuidad y de intimidad con ellos. Dormir junto a implica compartir el sueño vegetal con ellos. La materialidad de *Junco*, como su mismo título lo dice, pondera la materialidad orgánica y líquida, así como la imaginación poética del sueño y del viaje. No obstante, un junco también puede ser una embarcación y no solamente una juncácea. Tronco, junco (planta), o junco (embarcación) abandonado sobre la playa, encallado en la arena como un naufragio, como resto y ruina funciona con la conexión metafórica entre viaje y vida. A partir de esta nueva asociación, el junco como una barca nos remite a una cama en el mar, así como a una cuna o un ataúd según la polarización simbólica de la vida y la muerte, del cambio. Pensar en el mundo vegetal como un espacio sin movimiento y de calma es subestimar a las plantas, quienes en su aparente inmovilidad también se mueven, siempre están moviéndose, como el suelo mineral y geológico del que habla Massumi, como el agua. El ser que se dedique al agua “es un ser en el vértigo” (Bachelard 15). El mundo vegetal es un mundo dedicado al agua, y los juncos como plantas de suelos húmedos explicitan su relación con este elemento.

El mar, siendo el elemento y paisaje omnipresente en todo el poemario, ejerce una fuerza cambiante y constante. El mar es un lugar de tránsito. El trabajo plástico del artista es también esa fuerza aplicada a la materia para que responda a sus intenciones formales. Así se hace la arena de las playas, enuncian un par de versos del poema “2” de *Junco* “sobre a rocha, farinha / moída pela água” (13). En estos versos, la voz poética no solamente habla de la transmutación de la materia, donde la arena es la traducción de la roca en una forma más sutil y minúscula, sino que como Jakobson explica, sucede un tipo de traducción que él denomina “intersemiotic translation” (127).

La traducción intersemiótica, para Jakobson, es lo que él llama la interpretación, o transmutación de signos lingüísticos por medio de un sistema de signos no lingüísticos (127). Este tipo de traducción permitiría la continuidad del significado a través de distintos sistemas semióticos, por ejemplo, de un lenguaje verbal a una obra plástica, una fotografía, un filme, un performance, una obra de teatro, una instalación. En este sentido, Ramos efectúa una autotraducción intersemiótica. La poesía se traduce a los objetos de sus instalaciones y su obra plástica, y viceversa, en una constante red de continuidades con su propia obra.

Si la traducción es una práctica que permite la continuidad del significado, su sobrevivencia como un significado compartido, entendido este como un tercer espacio, Ramos traduce un entorno material a otro, creando un nexo de continuidad entre la materia y entornos aparentemente disímiles. Pero este proceso de traducción como continuidad no precisamente crea equivalencias. En su poesía el artista traduce del cuerpo a la naturaleza y sus elementos, traduce de lo animal a lo vegetal y a lo mineral, traduce de un entorno artificial urbano—hasta donde la naturaleza es posible—a un entorno natural. Traduce un tiempo artificial, tecnológico y veloz, a un tiempo más natural, denso, donde los elementos confunden su trabajo de erosión y cambio, de generación y degeneración constantes. Traduce de un arte a otro. Traduce de la imagen visual de la fotografía a metáforas verbales y viceversa. En *Junco* se sucede ese vaivén de la fotografía al poema y de los poemas a las fotografías, y a otras autorreferencias artísticas.

*Junco* va de las fotografías al poema escrito y viceversa. Esta obra participa, como otros comentaristas han mencionado a propósito de su obra en conjunto, de una conjunción de medios y lenguajes, de materiales y texturas dispares (Silvaira 149). Incluso el propio Ramos dice que esta obra es importante para él puesto que las fotografías fueron concebidas no por separado, sino pensando en una continuidad o relación conceptual:

[. . .] os cachorros no asfalto e os troncos na praia, como duas coisas afundando em materiais diferentes, dois cadáveres, um vegetal e um animal. Ambos como que afundando, se dissolvendo naquelas superfícies, o asfalto no caso do cão, no qual ele se dissolve, acaba por se desfazer, e a areia, que vai como que penetrando a madeira, enterrando-a. (“Foto, Macula, Memória” 152-3)

El autor agrega a este respecto que las fotografías tampoco se tratan de meras ilustraciones para el texto, sino más bien él ve “un corpo entrando em outro” (153).<sup>3</sup> Así, mientras el autor no usa los términos de traducción intersemiótica para referirse a su propia obra, no obstante, es posible apreciar un proceso formal en ello, ya que un cuerpo entrando en otro cuerpo ilustra el hecho de que ambos cuerpos pierden su autonomía como objetos independientes una vez que son combinados. De una forma similar, el material precioso que puede producir sentidos compartidos entre lenguajes pertenecientes a distintos niveles intersemióticos también se expande en el movimiento y la transmutación. Por ejemplo, en la primera imagen fotográfica de *Junco* aparece un perro muerto; imagen no muy feliz con la que abre el poemario. Y, no obstante, la transmutación de significados entre el poema visual (la fotografía) y el poema escrito en *Junco*, no implican una total semejanza.

Benjamin llega a decir que las obras están en transformación constante, pero hay algo esencial que sobrevive a los cambios de subjetividad artística de las generaciones. La tarea del traductor es pues llegar a este tercer espacio no palpable donde los lenguajes se correlacionan. Traducir esta continuidad es la tarea del traductor. Este tercer espacio no es palpable, sino que funciona por medio de alusiones, se representa de forma condensada, germinal, dice Benjamin. Para Benjamin, antes que una diferencia, existe un parentesco entre las lenguas que permite las traducciones. Este parentesco lo explica en la limitada y superficial relación que pueda existir entre dos obras poéticas, por ejemplo, arguyendo que no se trata de la reproducción de la realidad cuando se habla de traducción, ni siquiera de la semejanza como aspiración máxima de ella. Para Benjamin, la traducción sería imposible si la semejanza con el texto original fuera su propósito. En este sentido, la correlación no es semejanza.

La correlación está más próxima al ámbito de la transformación, al cambio, a la renovación de la vida (significado germinal) que destilan con el tiempo los textos. Puesto que el lenguaje es una materia en constante renovación, una traducción viene siendo una actualización de esta sobrevivencia, un encontrar los ecos de la obra original a la lengua traducida. En *Junco* y las imágenes de *Máremobília* aquí analizadas los ecos entre una obra y otra resuenan, pero no bajo la rúbrica de la semejanza. Ramos se traduce constantemente, más traducción no significa copia ni mucho menos repetición. Los ecos de la imaginación

material resuenan a través de su obra. Si en la imagen no. 19 de *Marémobília* vemos cómo la arena y el agua de mar, a través de la fuerza formadora de la marea, toman un cuerpo ajeno para abrazarlo y volverlo parte de sí. Del mismo modo en que un residente introduce un mueble en su casa para habitar en él, en *Junco* los cuerpos también entran a otros cuerpos. En el poema “2” se lee:

Um junco jogado na praia  
 um junco dourado, o sol sua mortalha  
 sobre a rocha, farinha  
 moída pela água. (13)

En esta parte del poema hay un abrazo llevado a cabo por la materia. Por una parte, se encuentran la playa, la arena, el suelo; por la otra, el cielo, el sol que actúa como un sudario y que cubre al junco. El junco como planta, como el carrizal, nos introduce al mundo vegetal en el que la fotografía del tronco de madera que abre el poemario ya nos había colocado. Ya que el tallo se usa en cestería, el junco como material de tejido ilumina imágenes de la urdimbre, de la unión y del vínculo. Los cuerpos se entrelazan unos con otros, en el continuo abrazo amoroso de la materia.

En “o sol sua mortalha” cabría pensar otra vez en estas traslaciones de significado entre sol y mortaja. La metáfora funge como una forma de traducción sintetizada, germinal, materia plegada. La voz poética materializa la luz, evidencia su materialidad con la composición de un segundo elemento, la mortaja. Quizá esta envoltura pueda ser el contacto más cálido que pueda tener un cuerpo pudriéndose a la intemperie, el de la luz del sol plegándose sobre un cadáver vegetal y, como también sabemos, sobre un cadáver animal. La poesía suaviza la crudeza que puede tener la naturaleza. Por consiguiente, el encabalgamiento del segundo y tercer verso nos sugiere que del mismo modo la mortaja cubre a un cuerpo mineral, la roca. La voz poética en las primeras páginas de *Junco* nos introduce al mundo vegetal, animal y mineral (a través de un saco de basura, del resto, de la ruina) donde la materia está dejando de ser, donde realmente el ser nunca es, sino que apunta al devenir, ya que el cadáver será abrazado por el sol y la arena, y las bacterias y los elementos ejecutarán el proceso de reabsorción material. Por supuesto, la muerte aquí se representa como un drama final y no final. Puede verse un deterioro melancólico, aunque

tal efecto no es predominante. La materia está en movimiento constante, y esto conforma un tipo de imaginación dialéctica. El deterioro melancólico está presente, pero del mismo modo, un proceso de generación y degeneración material casi feliz. Tales envolturas, la del sol con su calor, la de la maleabilidad suave de la arena, parecerían la envoltura cálida de la muerte y del regreso al vientre materno a pesar de la frialdad de la materia.

La arena, “*farinha / moída*”, participa también de una traslación metafórica de significados y alusiones. Incluso, dentro de la palabra “*farinha*”, harina, reverbera en aliteración como un cuerpo interno atrapado la palabra arena. La arena es la materia en una forma disminuida y minúscula la cual apunta a la comunicación con los otros cuerpos. El junco y el tronco están sobre la arena, yacen en una especie de cuna que entra en ellos, así como ellos entran en ella. En su asociación con la harina, la arena tiene las cualidades de una masa, de una arcilla: plasticidad, fácil de penetrar por otros cuerpos, materia moldeable. En *Marémobília* por ejemplo, la arena de la playa es un material especialmente importante para el artista plástico, pues sin sus cualidades la posibilidad de un cuerpo entrando en otro no hubiera sido posible en la instalación.

En este sentido es posible ver un proceso de traducción, transmutación intersemiótica, en la obra de Ramos. No se trata de fidelidad; para Benjamin, la fidelidad en la traducción constituía ya un concepto viejo que sólo buscaba la reproducción de significado, la fidelidad a la palabra (80). La traducción, tal como Benjamin la concibe, debe buscar otra cosa que la mera reproducción del significado. Es como si Benjamin concibiera que el sentido, el significado poético, estuviera envuelto en la forma. En una línea similar, Haroldo de Campos comenta precisamente que para salir de la traducción servil es necesaria la reivindicación de un “trabajo crítico” y de valoración que desensamble los materiales técnicos, los tonos y objetos lingüísticos con los que el texto está conformado para re-crearlo, como una forma de “creación paralela, autónoma aunque recíproca” (189). Se trata entonces de un principio formalista del arte: el cristal con que se mira críticamente en mucha medida va a definir lo que se mira. Pero si la traducción opera en función y servicio de la fidelidad a la forma, reproducir o llevar a cabo el significado literal será más difícil, monstruoso incluso. De tal modo, la traducción intersemiótica es un ejemplo de la no fidelidad, y a la vez, una forma de re-creación en un medio distinto. Si para Benjamin “the

translation's language can, indeed must, free itself from bondage to the sense, in order to allow its own mode of *intentio* to resound, not as the *intention* to reproduce, but rather as harmony, as a complement to the language in which it is communicated" (81), la transmutación como forma de traducción dentro de la misma obra de Ramos es una modalidad de esta germinación de intenciones. El original es como una planta, un junco si se quiere, que lleva ya todo un conjunto de posibilidades y devenires materiales, listos para germinar en su proceso material. La traducción es una realización de estas intenciones seminales, como una especie de promesa realizada.

El lenguaje puro para Benjamin no expresa nada, es la palabra creativa, no conceptual, una posibilidad de significación y sentidos compartidos entre lenguas y lenguajes totalmente diferentes entre sí. El lenguaje puro es como el grado cero de la escritura, constituye una promesa, su productividad, es la semilla compartida entre los lenguajes que puede ser ayudada a germinar en el proceso de traducción.

Con esto dicho, cabría proponer que el lenguaje puro en la instalación y el poemario de Ramos es la materia, e incluso el lenguaje entendido como una materia, con textura, con sonidos. Pues la materia y los cuerpos siempre aparecen como la promesa (no mesiánica en oposición a Benjamin) del devenir constante. La misma materia es la semilla, su propia cualidad germinativa está contenida en sí, y en su contacto con otros elementos y cuerpos estos cambios se vuelven más dinámicos. Aunque en sus instalaciones, en la escultura y su obra plástica la materia es algo más concreto, en la poesía precisamente el reto del poeta sobre el lenguaje no solamente es hacerlo performativo a partir de la imaginación material. Dijo Huidobro en su "Arte poética": "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema" (47). La poesía también es algo material porque se constituye de voz y las texturas de la voz, los sonidos, las repeticiones, el ritmo, las aliteraciones constantes.

A este respecto, Sofia Netrovsky ha señalado que un aspecto de los poemas de *Junco* es la fragmentariedad que se marca en ciertos quiebres silábicos y palabras rotas, lo que sugiere la búsqueda de otro lenguaje, probablemente un lenguaje más material (69). Entonces, la materialidad se sugiere y se apunta a través de la forma; la fragmentariedad precisamente evidencia la concepción de un cuerpo del lenguaje, mutando, transmutando restos en pasaje como las materias en las que se apoya y a las que hace referencia. Como dice Francine

Masiello a propósito de cierta poesía hispanoamericana contemporánea pero que bien puede aplicarse a la poesía de Ramos:

Aprendemos a tocar la materialidad del poema a través del silencio que surge de la cesura en su roce con el encabalgamiento de las voces. [. . .] las palabras comienzan siendo sonidos, que el medio del sonido es el aire y que el sonido, para alcanzar un significado, exige rozarse con otros sonidos. (10)

La poesía de Ramos apela a una materialidad que tiene resonancias con las formas materiales de las otras disciplinas artísticas a las que se dedica. Sus poemas son una transmutación de las cualidades performativas de la materia, de una materia que siempre está en movimiento, en continuidad, en devenir, en cambio, y de unos cuerpos que constantemente están entrando en otros cuerpos, rozando otros cuerpos, no nada más el del “junco jogado na praia”, sino el del “Cão-lagarto lambendo algas marinhas / cadáver de uma árvore boiando” (13). Aquí, por ejemplo, el uso de gerundios apunta a un periodo temporal todavía abierto, en una especie de presente ampliado, y ciertamente produce un efecto de movilidad y paralelismo entre una acción y otra. “Lamendo” y “boiando” sugieren un mismo movimiento ondulante del agua, repetitivo y suave.

Este “cão-lagarto” y tronco enseña cómo no nada más un cuerpo entra en la materialidad de la arena, sino como el cuerpo de perro entra en un lagarto para entrar después en el tronco, y éste en la arena. El guion que funciona como una cesura es al mismo tiempo el vínculo que une a los dos sustantivos, su roce. Como una metáfora continuada, prolongada, como la materia traduciéndose, las imágenes poéticas de Ramos no se detienen, simbolizan esa concepción de la materia y la naturaleza que está en constante generación y degeneración, en pliegue y despliegue de una especie de minimalismo material barroco. El perro-lagarto, como un cuerpo unido al otro, muestra que el perro se está rozando o entrando en otro cuerpo. Tal combinación destruye la autonomía de los dos elementos, para introducir después uno nuevo que surge por asociación. El lagarto es sólo un pasaje casi inmóvil, valga el oxímoron, para llegar a ser tronco, el cadáver vegetal. Incluso, el uso del gerundio denotaría la lenta progresión de un proceso, de algo que está pasando mientras leemos *Junco*.

Eduardo Jorge ha dicho a propósito de *Junco* que “[a]li, quem atúa é a matéria em movimento”, y agrega que la semejanza, como figura, es un eje alrededor del cual *Junco* está construido, siendo el suelo o la tierra uno de los espacios favorecidos por el artista: “o olhar está voltado para o chão, mais precisamente para a terra e seus ciclos de transformação da matéria”. Así, el comentarista asocia estos ciclos de transformación de la materia, y nos habla sobre las primeras dos fotografías que aparecen en *Junco* (el perro y el tronco, un cuerpo vegetal y un cuerpo animal): “A dimensão escultórica da morte animal e vegetal encontra um ponto neutro que os modula pela semelhança. As imagens de um cachorro morto na beira de uma estrada e de um tronco parado na areia de uma praia procuram equivalências visuais” (n.p.).

Su aportación al análisis de la poética de Ramos es relevante, sobre todo porque el crítico supo ver la concreción de la imaginación material en el poemario. No obstante, la idea de semejanza resulta un poco problemática pues obliga a disolver las diferencias y nos introduce a un reino donde la equivalencia nulifica la singularidad, y donde cualquier objeto tiene una equivalencia con el capital, como en nuestro mundo. Según Jean-Luc Nancy, Marx habló del principio de una reabsorción general de todos los posibles valores en el solo valor del dinero; valor que define la equivalencia, intercambio o convertibilidad de todos los productos y todas las fuerzas de producción (31). En este sentido, Ramos no se desprende de estos temas, y a su modo su poesía salva—al menos simbólica y libidinalmente—las singularidades mediante su trabajo con la ruina, y con la transmutación de los cuerpos y los materiales. El arte y la poesía traducen la realidad a sus propios códigos. Pero los procesos de transmutación no necesariamente constituyen una equivalencia. Como Benjamin dice, no se trata de una simple similitud entre textos, sino una búsqueda de un lenguaje común y singular al mismo tiempo.

Convendría mejor apelar a otro término, otro tropo, para hablar de las relaciones que se entablan entre las imágenes. Aunque se asemejan, no son equivalentes, pues hablar de equivalencia sería uniformar, homogeneizar, borrar las marcas de diferencia y disidencia significativa. No pueden ser equivalentes porque es precisamente a partir de su no equivalencia, de su diferencia, que el tercer espacio se crea con su singularidad y especificidad en las transmutaciones materiales que hace Ramos.

Entonces, vale la pena partir del “punto neutro” que describe Eduardo Jorge, para profundizar en la poesía del artista e ir más allá de las similitudes. El tercer espacio no es el espacio de la equivalencia ni de la semejanza, sino el de la convergencia. Se trata de pensar en la convergencia entre cuerpos distintos, materiales distintos, que no obstante su coincidencia, no se mantienen en la neutralidad. Los cuerpos entrando en otros cuerpos evidencian la épica material de *Junco*. Así continúa el poema:

Praia cheia de ganidos  
e difuntos  
cheia de ser luz, espuma  
que o mar em ré recusa. (13)

En la tercera estrofa del poema la playa se convierte en una especie de vasija de luz en donde todo cabe creciendo. Y no se trata de que la playa sea un vacío que haya que ser llenado, sino que es un lugar, y este hecho ya le otorga una materialidad bastante sólida y concreta. Los gañidos y los difuntos crecen, la llenan desde dentro, como un cuerpo de voz creciendo dentro de otro cuerpo. La ontogénesis muestra el hecho de que, con cada movimiento y cambio, hay algo nuevo en el mundo, una realidad agregada. Así, la muerte, en *Junco*, se convierte en un modo de crecer distinto, en un modo de entrar en otros cuerpos, no es un drama final sino pareciera ser una forma de continuidad, pero no por eso deja de haber pena. La ruina en un momento carga esa pena que el tiempo inflige sobre ella, pero la focalización no se centra en ella; está presente desde que un cadáver aparece, pero no es el afecto dominante del poema. En “cheia de ser luz” la playa no está llena de luz, sino que la luz la constituye, la conforma, es algo agregado, es “praia” y “luz” al mismo tiempo, en el mismo espacio. Y de nuevo, las asociaciones metafóricas se suceden inclusive a pesar de la coma, la coma entre luz y espuma crea un vínculo, en lugar de truncarlo, entre luz y espuma, para sugerir una coposesión de semas. La convergencia semántica metafórica sirve para crear un vínculo de identidad parcial entre la espuma y la luz.

Ré es la segunda nota en la escala de música occidental. En el último verso de la estrofa citada, se le confiere al mar un sentido musical. El oleaje, la música del mar, es una nota sostenida, repetitiva, hipnótica, y mediante la aliteración se crea un efecto estilístico

“rítmico, melódico, enfático” (Beristáin 425) de fonemas con la palabra o sílaba ré: que o ma[r e]m [ré] [re]cusa. Una nota sostenida de la escala musical va a crear un efecto hipnótico, enfático como es el sonido del oleaje en la costa. Esta repetición sostenida, este constante rechazo de la espuma por el mar, el retorno del oleaje y su reintegración se vuelve una suerte de plegaria, repetitiva, calmante, como si la naturaleza, esta naturaleza material del poema, llevara a cabo sus propios ritos funerarios, su mantra.

Esta es una de las imágenes más bellas del poema, y probablemente desoladoras, pero esto solo emerge en un momento breve para dar paso a otra cosa, a la espuma. En cuatro líneas sintetizadas la voz poética ofrece una visión de conjunto en el que el sonido y la vista se conjugan, convergiendo, como un cuerpo converge con otro. En cierto sentido, para Benjamin, la tarea del traductor es “to liberate the language imprisoned in the work by rewriting it” (82), como si este tercer lenguaje y tercer lugar fuera ese germinar de la materia y el lenguaje, su crecimiento como un organismo. Y la voz poética reafirma en el poema “21” que “[u]m lugar é onde / (onde até o fim) / as partes de um corpo crescem” (57).

Pero a la vez este espacio entra en una dialéctica poética en donde parece estar delimitado, y parece no estarlo. El espacio de la materia como tal apunta a un lugar sin fronteras ni límites, pero a la vez *contiene* a un cuerpo creciente. En este sentido el espacio es algo que crece y muta, no es algo fijo, y es algo que se está haciendo. No hay pared, el sol envuelve al cuerpo con su mortaja tibia, y la voz poética reitera esta idea al final del poema. Esta concepción vitalista de la materia tiene que ser dual, proceso de generación y degeneración material, pues es ovario y es cementerio al mismo tiempo.

La tarea del traductor es casi una tarea imposible. Para Benjamin, el traductor nunca va a poder traducir la esencia, porque ésta es intraducible, pero sí puede señalar o apuntar a ella. Para Benjamin lo intraducible es la esencia de las cosas. Y aunque Benjamin diferencia bien entre la tarea del traductor y la tarea del poeta, hay algo de este proceso de traducción de las señales hacia la esencia. En este caso, hay un núcleo que apunta a una concepción de la materia, hacia un simbolismo que actúa como un poder material. Siendo Nuno Ramos un artista multifacético y productivo, la transmutación de conceptos y técnicas estéticas, así como de ideas y concepciones materiales resulta natural en un artista que se renueva y experimenta constantemente,

y que por eso se mueve entre los bordes tanto de las disciplinas como de los materiales. El tercer espacio no es un espacio que exista físicamente, pero no por eso deja de ser verdadero; es el espacio de la convergencia, de la revelación de la experiencia estética, es también algo relacional que precisa del lector (espectador), del texto, de la interpretación, de las intenciones guardadas en la semilla del lenguaje. El momento revelador es un instante en que apenas la verdad del poema parece vislumbrarse. Es un evento relacional y singular, es un instante y todo lo que sucede en ese instante. El lenguaje puro y verdadero es inexpresable porque es imposible de conceptualizar, y sin embargo el lenguaje metafórico es un camino dual por el que la voz y la mirada poética transitan creando una imaginaria capaz de evocar la vecindad humana con el mundo.



Imagen no. 5 de *Máremobilia*. Fotografía cortesía de Nuno Ramos, 2017.



Imagen no. 8 de *Máremobília*. Fotografía cortesía de Nuno Ramos, 2017.



Imagen no. 9 de *Máremobília*. Fotografía cortesía de Nuno Ramos, 2017.



Imagen no. 11 de *Máremobilia*. Fotografía cortesía de Nuno Ramos, 2017.

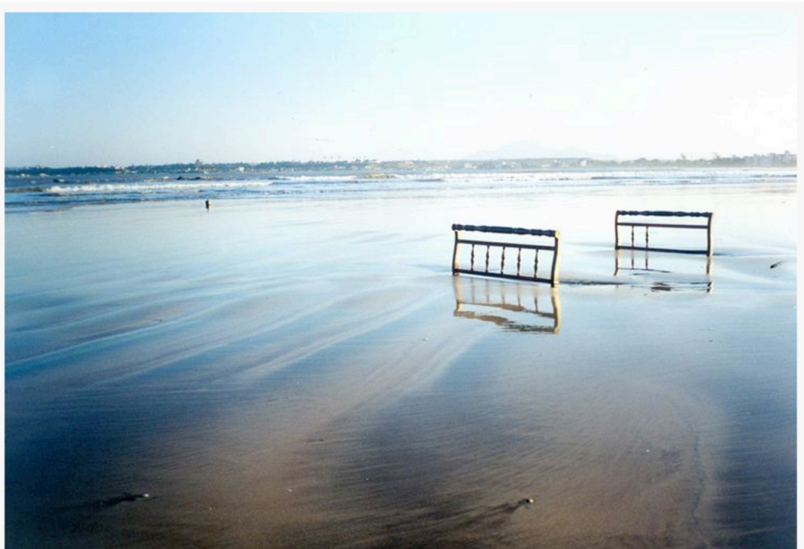


Imagen no. 19 de *Marémobilia*. Fotografía cortesía de Nuno Ramos, 2017.

## Notas

1. Cabe destacar que de las veinticuatro imágenes que componen el registro fotográfico de la instalación *Marémobília* solamente me enfocaré en cinco de estas imágenes por cuestiones de análisis. Las cinco fotografías en el apéndice retratan todas al objeto cama y sus diferentes momentos en relación con el movimiento de la marea. Las otras fotografías retratan otros muebles.

2. Jorge Eduardo, en un artículo citado más adelante, ha hecho un breve análisis de *Junco* en relación a las piezas llamadas “Dois monólogos”, o “Monólogo para un cachorro muerto” y “Monólogo para un tronco padre”, en donde las relaciones temáticas y los motivos son más evidentes; y dice algo muy interesante: “as formas de aparição dos animais e dos vegetais estão inacabadas e em movimento e migram de obra em obra”. Cabe rescatar que lo que el crítico dice sobre las formas de aparición de animales y vegetales que migran de una obra a otra, sucede entre las materias no orgánicas en los textos de Ramos. Estas migraciones de materiales, obsesiones artísticas y la exploración en la materia son parte de los procesos de transmutación que Ramos ejecuta en su arte.

3. Dice Ramos que la realización de *Junco* le tomó aproximadamente catorce años, y que las fotografías y los poemas fueron parte de un proceso paralelo, en el sentido de que se fueron pensando y haciendo al mismo tiempo (“Foto, mácula, memoria” 153). A este respecto, la relevancia de *Junco* en la obra del artista, como una especie de *work in progress* que le demoró bastantes años, puede sugerir la presencia de estos vasos comunicantes entre su obra.

## Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978. Print.
- Bassnett, Susan. *Translation*. London, New York: Routledge, 2014. Print.
- Bellos, David. *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*. New York: Faber and Faber, 2011. Print.
- Benjamin, Walter. “The Translator’s Task.” *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London, New York: Routledge, 2012. Print.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Porrúa, 2003. Print.
- Chevalier, Jean. “Lecho.” *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. 633. Print.
- De Campos, Haroldo. “De la traducción como creación y como crítica.” *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 2000. 185-203.

- Huidobro, Vicente. "Arte poética." *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London, New York: Routledge, 2012. 126-131. Print.
- Jorge, Eduardo. "Aparências e Modos de Vida: Topografias do Vivente na Poesia e nas Artes Visuais." *E-misférica* 10.1 (2013): n. pag. Web. 1 Dec. 2015.
- Kant, Immanuel. "Critique of Judgment" (Excerpts). *Critical Theory since Plato*. Ed. Hazard Adams. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992. Print.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo/ UNR, 2013.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham/ London: Duke University Press, 2002. Print.
- Nancy, Jean-Luc. *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2015.
- Nestrovsky, Sofia. "Junto ao *Junco*." *Cisma*. (2012): 63-71. Web. 2 Dec. 2015.
- Silveira Riveiro, Gustavo, y Tatiana de Almeida Santos. "Foro, Mácula, Memória: Uma Entrevista com Nuno Ramos." *Estudos Linguísticos e Literários*. 49 (2014): 149-160. Web. 8 Dec. 2015.
- Ramos, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011. Print.
- . *Marémobília*. 2000. Nunoramos.com.br. Web. 18 Dec. 2015.

